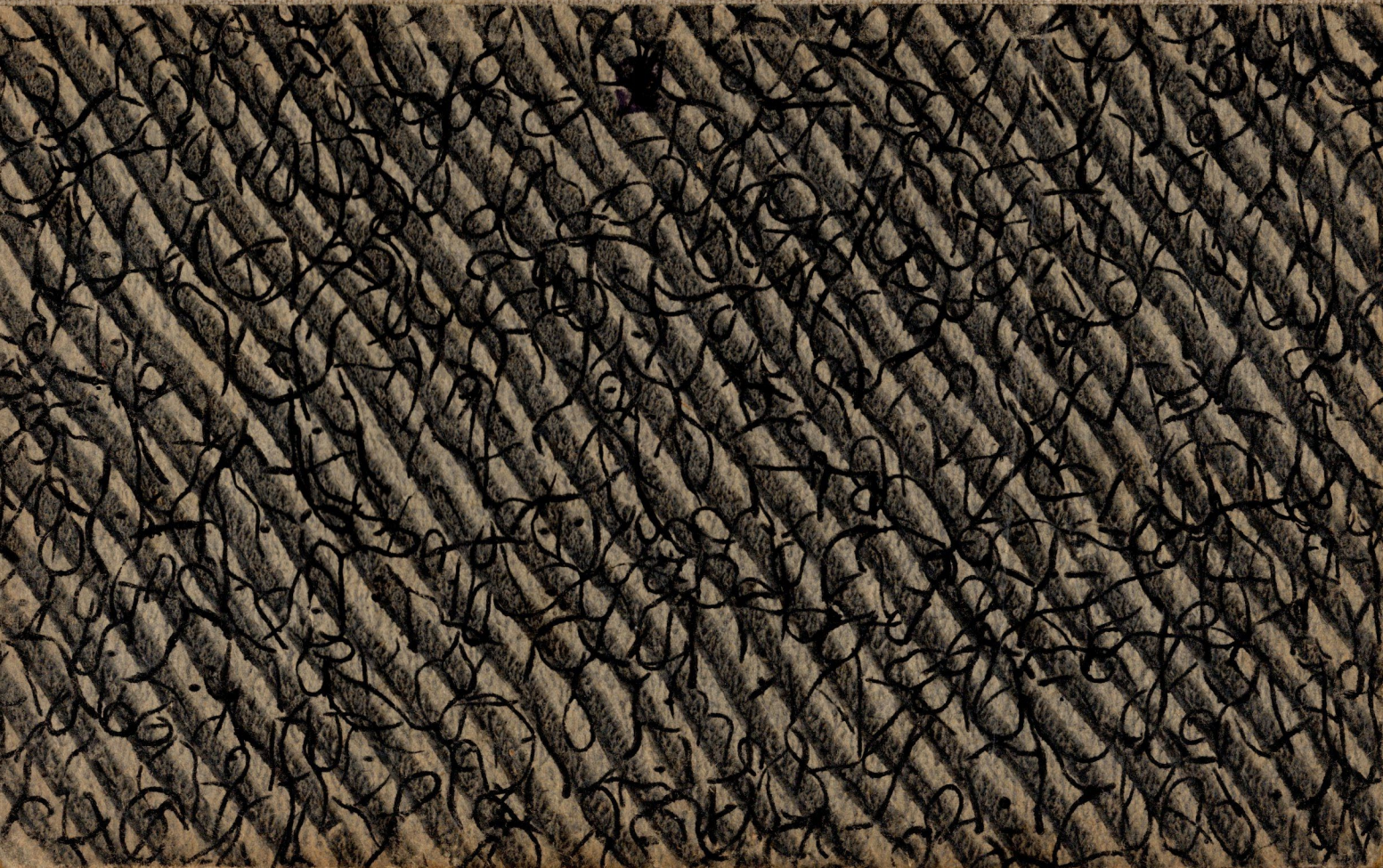
159721



13.525

ЛЕОНІД БІЛЕЦЬКИЙ.

УКРАЇНСЬКА ДРАМА

НАКЛАДОМ АВТОРА.

65936

Харківська Держ. Публічна
ім. В. Г. Короленка
№ 159721
19 28 р.

ЛЬВІВ, 1922.
З друкарні Видавничої Спілки „Діло“, Львів, Ринок ч. 10.

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖ. БІБЛІОТЕКА ім. В. Г. Короленка

І.

Українська драма й український театр взагалі є найулюбленнійше дитя душі й творчої фантазії українського народу. Цей потяг до театру й театрального мистецтва лежить у нього так глибоко, що його можна виводити з основ самого життя українського народу, з його духової вдачи. Чудова природа української землі, що вічно співає своєму народові ріжнобарвними кольорами своїх квіток; глибоко поетична віра народня, що причинилася до багатої обрядности; хліборобський характер праці народу серед золотих нив під ясним, блакитним небом, — все це вкупі витворило такий характер звичаїв, обрядів і розваг, що в основі своїй ховають велике багацтво не тільки драматично-побутових сюжетів, але й драматизованого виявлення їх в тій чи иншій формі релігійно-побутового обряду, що символізує собою ті чи инші потреби народу. А потреби ці дуже важні: матеріяльний добробут народнього життя, особисте щастя молоді в її коханні, — родинне щастя, здоровля, краса, сила й працездатність, релігійно-моральна стійність, прагнення до колєктивного життя, до громади є тими стимулами, що ховають в собі всі основи драматизації загального життя у всій його повноті.

Моменти цієї драматичности вже ховаються у самому одязі Українця. Погляньмо на гуцула, на полтавську дівчину, парубка, на їх убрання, на яскраві кольористі фарби матерії їх одежи, на полики та взагалі ріжні вишивки, — в цих перших ознаках індивідуального виявлення себе серед громади, в цій кольоровій претензії виділити себе з гурту, створити свій індивідуально-естетичний тип людини в його зовнішніх проявах, — це є те, що можна назвати інстинктом театральности чи первісного, чи культурного життя народу.

Але цим природнім здоровим інстинктом не кінчається театральне життя народу. Наближаються всенародні свята: свято Коляди (Різдво Хр.), свято Колодки (мясниці, масниця), свято Загальної весняної радости (Великдень), свято поминання душ предків (Проводи), свято квіток (Зелені свята), свято Полонини, свято Іванця або Івана Купала, свято Обжинок, — ці свята є днями гуртових розваг молоді, де виявляється так багато і театрального мистецтва. Колядки, особливо гуцульські, рінздзивки, гаївки і т. и. це ті найкращі драматизовані обрядові розваги, що ховають в собі так багато особливостей драми. Досить згадати таку складну, таку пластичну драмовану розвагу як гуцульська колядка, новорічна Меланка з козою, з дідами в машкарах, з циганом, лікарем і т. и,, такі стійні драматичні розваги, як чудові українські

гаївки, що виконуються в добре розробленій діяльогічній формі, з мімікою, щоби мати повне поняття про ролю їх в історії розвитку української народньої драми. Але найбільше розвиненою народньою драмою є українське в е с і л л я. Коли попередні драматизовані обрядові картини з піснями все ж таки носять епізодичний характер, то весілля є драмований обрядовий народний витвір цілком викінчений, має свій початок (сватання), розвиток дії (шлюб), кінець (переїзд нареченої до хати молодого). Дія розвивається як в тонах веселих, так і сумних; як епічних, так і цілком драматичних (розплетення коси, випровадження до шлюбу молодої, прибуття молодого до молодої і його суперечки із родичами (братом) молодої покриття молодої і т. и.). Дієві особи є цілком індивідуалізованими образами, що поетичною традицією викристалізувалися в певні ідеалізовані персонажі, що ніколи не гублять своїх особливостей і не змішуються з иншими. Навіть такі близькі образи як батько і мати молодої й молодого; не приходиться говорити про старосту й боярина, про дружку й світилку, які мають свої цілком окремі освячені народньою традицією завдання. Отже весілля то є найбільший з художнього боку викінчений народній драматичний твір.

Кожна така драмована обрядова дія, почавши від Коляди і кінчаючи весіллям ховала і ховає до сьогоднішнього дня театральний момент переодягу відповідно до ідеї того образу, тої ролі, яка виконувалась; з цього видно, що і самий переодяг в певну пору його існування ховав у собі і релігійне значіння. Коли люде переодягались в тварин (коза), в цигана, діда і т. и., вони заміняли в обряді цих істот, в які перебирались; їх дії мали символічний характер, який відповідав народнім віруванням. Згодом, коли серьозний обряд поступово вироджувався в забаву, розвагу, відповідно до цього змінювалась і роля його співучасників, і вони із служителів певного культу поступово перетворювалися в справжніх забавників. Правда, де-які із теперішніх обрядів і до останнього часу ще заховують своє давнє поважне призначення, хоч розуміють його вже кепсько; але більшість з них своє давнє обличчя вже втратило.

Зміна форми обряда виявилась, головним чином, в збільшенні драматичного елємента, в розширенні діяльога комічними, жартівливими вставками.

Таким чином, українська народня драма, подібно до того, як і українська штучна драма, бере свій початок не безпосередньо із джерела поетичної творчости, власне — в релігійному обряді; і коли вона визволяється із релігійного обряду, набирає драматично-мистецьких форм і цим виявляє свій дальнійший розвиток. В процесі такого розвитку народня драма безперечно мусіла би прийти до такої стадії свого розвитку, до якої прийшла і грецька народня драма — до Айсхіля, Софокля, Еврипіда й Аристофана, себ-то до індивідуальної драматичної творчости. Дійсно українські скоморохи, що сприяли обособленню драматичних елєментів, може й відіграли би в нас ролю грецьких індивідуальних народ-

ніх драматургів, але сталась подія, яка такому процесові розвитку української народньої драми значно перешкодила. Такою подією було прийняття офіціяльно-державними колами українського народу християнської релігії, що стала одразу і релігією державною. Занявши офіціяльне становище, християнство на Україні, щоб ширитись і мати як найбільше своїх послідовників, мусіло стати у ворожі відносини до тієї релігії, яку тоді ісповідував український народ і яка була природньою його світоглядові; це привело до боротьби між старою поганською релігією і новою — християнською. Боротьба двох релігій а також соціяльний устрій державного життя — інтелігенція була не з народом, а більшість інтелігенції було духовенство — дуже несприятливо відбилася на українському драматичному мистецтві, бо припинило нормальний розвиток драми на яких небудь шість століть, коли повстав справжній український театр, але вже християнський.

Отже в еволюційному розвиткові української драми спостерігаємо дві епохи: 1) театр народний поганський, який виявив лише зародки свого життя і 2) театр християнський.

Що до християнської української драми то вона вийшла із тих же літературно-теоретичних основ, що і західно-европейська середньовічна драма.

Виявивши в собі той же природний зріст, що і драма поганська — на грунті релігійної обрядности — вона приблизно проходила тіж самі етапи свого первісного розвитку. Сама християнська релігія й мітольогія ховали в собі драматичні елєменти поганської релігії, зрозумілої для народа; і ці елєменти лягли в основу християнського релігійного культа; крім того, такі твори як Біблія, в якій надзвичайно багато переховуються в найліпшій мистецькій формі драматичні картини з життя патріярхів, пророків, царів, з життя, діяльности й смерти Христа. До цих чисто мистецьких моментів приєднувалися ще стремління місіонерські, що закликалися боротьбою з поганством, ця популярізація християнства, проповідування його була одним із засобів, що використовував відповідні поганські обряди для цілей християнських, бачимо це у колядковому обряді, в проводах, в обряді Зелених свят і т. и. Наочно, в зрозумілих формах зясовувати догмати християнської релігії — було так важно для християнського духовенства...

Задля цієї мети використовувалося все — навіть і римську поганську драматичну поезію. Для народа, що призвичаївся до зображення важнійших основних подій його мітольогії або історії, треба було дати инші представлення: в первісно-простих і наочних образах зясувати народові догмати християнства або персоніфікувати важнійші евангельські події. Для цього була так відповідною своїм драматизмом первісна католицька літургія, що розвивалась і збогачувалась різнородними обрядами та сценами спочатку німими, групами маріонеток, процесіями, які потім все ширше і ширше розростались до діяльогічних сцен і духовних пєс. Отже в зародкові нової обрядности ховається початок многовікової християнської

драматургії: прагнення витолкувати, наочно представити новим адептам початки віри скрізь виявлялось однаковим способом і потім привело духовну драму до зближення з народньою мовою, до перетворення її в духовно-народню, до приняття світського характера і до остаточного упадку перед творчістю самого народу.

Сама меса з часів Григорія Великого була вся драматичним зображенням всесвітнього позорища — Голготи, цілим строєм релігійних переживань від скорботного miserere до лікуючого і врочистого gloria in excelsis і через те служила вона текстом для величних симфоній. Молитва пресвітера і диякона, антіфонний спів хора, що заміщає собою вже в III. століттю ad libitum самих богомольців все це складало вже драматичну, оживлену однією ідеєю і гармонійно розвиваючу дію. Але християнська обрядність на цьому не спинилася; як скромні символічні зображення у катакомбах Рима виростають до пластичних образів давньої італійської школи, там в релігійній обрядовости до священнодії прилучуються врочисті зрелища, процесії, драматичні обряди; їх викликала необхідність: первісний символічно-поетичний обряд бліднів в очах маси, що звикалася з ним; щоби повернути первісну чистоту віри, духовенство вводило нові зрелища, приступні для зрозуміння всіх народніх кругів.

Ці всі елєменти західно-европейської драматургії увійшли і в українську драму. Таким чином українська драма розвивалася не через місцеві національні основи (народні розваги, обряди), а почасти через драматичні основи православного церковного богослуження і через теорію драматичної творчости, яка викладалася в українській Київській Греко-могилянській академії як частина загального курсу „поетики". Це все робилося з метою релігійно-національної боротьби з католицькою релігією, яка пропагувалась тоді єзуїтським орденом на західних теренах української землі. І щоби запобігти і не допустити цієї релігійної асиміляції, потрібно було мати свій український центр духової культури і свої засоби пропаганди православної релігії, національних ідей, а з тим всім і ідеї державности. І українська драма була найсильнійшою зброєю в руках тих, що боролися з ворогами за свої ідеї. Отже Київська Академія зробилась найважнійшим центром, звідкіля по всій Україні ширилось літературне образование. Питомці цієї школи були і творцями драм, зразки яких вони розносили не лише по всій землі українській, але й далі на північ і схід аж до Сибіру. Так розвивалась українська драма до XIX століття.

Що служило темою для релігійно-драматичних зрелищ?

Спочатку бралися найповажнійші події із Євангелія: Народження Христа, Страсті Христові і Його Воскресення, Вхід до Ієрусалима — це була перша група тем для драматичного зображення; потім репертуар розширювався подіями й на инші теми і в инші християнські свята: День св. Духа, на Страстний тиждень в діяльогічній формі плач Марії і багато инших.

Ці драматично-релігійні зрелища називалися містеріями. Коли темою містерій були якісь чуда з життя святого, то вони називалися міраклями, коли у драматичних творах виступали які небудь алєгоричні образи, що символізували собою моральну ідею: Правду, Віру, Надію, Милость і т. и., то такі твори звалися моралями. Ці всі драматичні твори найчастійше виставлялися по школах, які тоді дуже близько стояли до церкви; отже від цього а також і від шкільної теорії і пішов цілий цикль шкільних драм.

Шкільний виклад драматичної теорії вимагав практичних демонстрацій на сцені. У Київській Академії ще в 30—40 роках XVII. ст. такі спектаклі вже відбувалися.

Найстаршим циклом релігійних шкільних драм треба вважати ті, що повстали із середнєвічних західно-европейських містерій Різдвяних і Великодних. Найкращим зразком містеріяльної різдвяної драми є „Комедія на Рождество Христове" 1703 р., яку деякі вчені приписують Дмитрові Ростовському.

В цій пєсі виявляється найкраща драматична композиція твору; на основі сюжету про Різдво Христове, який в формі містерії обійшов усю Европу, автор збудував свою драму і на підставі теорії шкільних поетик; вся теоретична праця автора виявилась лише на алєгорично-символічній конструкції пєси. Така симзоліка мала місце лише тоді, коли з релігійних причин тяжко було виводити реальні постаті (Христа, Божої Матери і т. и.), події, і автор мусів обмежуватись лише зазначенням цих осіб, подій ідеально через алєгоричну символізацію. Шкільна поетика не любила грубого реалізму. Отже ця поетична традиція виступає і в пєсі „Комедія на Рожд. Хр". Разом з тим алєгоричні фігури підкреслюють і значіння приходу Христа на землю. Плач Землі, Утіха Неба, хори релігійних пісень, Милость Бога і т. и., з другого боку Ворожнеча закликає ковалів кувати зброю і на сцені виступає оригінальний мімічно-пластичний хор цикльопів, що кує зброю, нарешті Ехо, яке було популярне навіть і в творах Шекспіра (Гамлєт) — ці всі шкільно-літературні впливи на основі традиційного церковного, а потім народнього драматичного ритуала свідчать про велику шкільно-літературну освіту у Київській Дух. Акад., що прищеплювала смак до ріжних артистичних прийомів штучної конструкції творів.

Така структура драми ускладнюється ще й своєрідним обєднанням чистої різдвяної містерії з алєгорічною моралістичною драмою, що розробляє тему боротьби життя й смерти із за чоловіка і побіда життя; цих дві паралєльних акції історична (про Різдво Христа) і алєгорична, що зясовує високий змисл першого і є як би для нього рамою, бо алєгоричними картинами починається й закінчується пєса, а середні картини розробляють історичну частину народження Христа. В цих таких паралєльних подіях: на землі реальна дія — і на небі чи в символічному зображенню ідеальна дія — можна вбачити далекий відгомін літературної композиції античних творів (Гомер, Айсхіль, Віргілій і ин.), в яких

розвивається дія паралєльно — на небі боги, на землі герої. Ця характерна риса античного паралєлізму еволюційно розвинулася і виросла у своєрідний паралєлізм ідеї і факту, і яскраво, надзвичайно артистично, виявилася в „Комедії на Рождество Христове".

Серед великодніх містеріяльних драм анальогічне місце займає драма кінця XVII ст. „Дѣйствіе на страсти Христовы списаное".

В основу цієї драми кладеться паралєльне розроблення двох анальогічних моментів — старозавітнього і новозавітнього; події із старого завіту як би символічно ілюструють відповідні події нового завіту; це все слідує на фоні алєгоричної символіки, що творить ідею драми.

В короткому прольогові образ страждущої Любови (себ-то Ісуса Христа) уявляється особливо на місці в сумну пору заздрости і злоби, коли Вражда розрізнила навіть єдиноутробних братів — Авеля й Каїна, Іосифа і всіх його инших братів, коли навіть пастирі словесного стада Христова ухиляються від справжнього шляху і допускаються загибелі братів невинних. Цю ідею змальовує перший акт пєси. Другий акт в цілком алєгоричний спосіб змальовує перемогу на землі зла над добром; але в кінці акту „Званіє Господнє" закликає людей до покаяння, а „Гонор Божій", розгніваний торжеством Вражди і гріхів, закликає „Отмщеніе" погубити їх; лише Любов молить „Отмщеніе" не губити, бо вона сама хоче спасти через свою смерть род людський.

Третій акт і останній змальовує страждання і смерть воплощенної Любови-Христа.

В цій пєсі, як і попередній, різдвяній бачимо переплетення двох великодніх драматичних течій — старшої містеріяльної і пізнійшої шкільної алєгоричної. В ній відбивається также дві паралєльних стихії — реальна і ідеальна, що і в попередній, з тією лише більш викінченою і ускладненою символікою, що ховається в образах старого завіту, Біблії і змальовує прообраз Христа та боротьбу Його зі злом.

Вся концепція драми є в дусі шкільних західно-европейських обробок таких же сюжетів; через штучно підібрані мотиви, алєгоричні образи, старозавітні символи і т. и. розвиваються ситуації, в яких зло, гріх, вбивство, ворожнеча братів, через пекельні інтриги прийшли в світ, царювали там, пануючи над родом людським; Христос же приніс іскупительну жертву, яка і повинна гарячо оплакуватись тими вдячними віруючими, що каються в гріхах. Поруч з цим релігійно-моральним і ідейним значінням пєси можна бачити в ній ще й політичні рефлєксії автора: під ворожнечою і смутою, що змальовується в драмі, можна розуміти ту політичну руїну на Україні, що почалась в гетьманство Виговського і закінчилася миром 1686 р. між Росією і Польщею. Дальший розвиток різдвяної і великодної драми розвивається в двох напрямках: 1) розвивається ідеальна символізація і скорочується сюжет історично-реальної містерії і витворюється тип чисто мо-

ральної драми; 2) розвивається реальнопобутова частина за рахунок ідеальної символізації.

До першої групи можна віднести такі різдвяні драми, як „Дѣйствіе на Рождество Христове“ і „Рождественская драма“; з великодних драм можна віднести такі, як „Царство натури людской“ і „Свобода“ (1701 р.).

До другої групи відносяться драми „Слово о збуренню пекла“, пєси Довгалєвського „Коміческое дѣйствіе“ 1736 р. і „Властнотворний образ“ 1737 р. і нарешті як конечний етап еволюційного розвитку пєса „Вертеп“.

Поруч з першим періодом розвитку різдвяних і великодних т. зв. клясичних містеріяльних драм та моралів розвивалась українська шкільна драма на инші сюжети — на сюжети життій святих (міраклі) та на сюжети історичні або євангельських притч.

На перше місце треба поставити пєсу 1673 р. „Алєксѣй человѣк Божій“. Складається драма із прольога, двох дій, епільога і двох інтермедій. Акція починається з першої дії, в першій частині якої в діяльогічній формі висловлюється рефлєксії на тему про чистоту безшлюбного життя; далі змальовується образ Олексія, що стоїть на роздоріжжі і перед ним з одного боку змальовується Ангелом дорога чистоти до самого Бога, з другого — Юнона і Фортуна, заманюючи його перспективою щастя на землі, простеляють перед ним килим до ріжних втіх, веселощів, який широкою просторою дорогою збігає до пекла. Тернистий шлях вибирає Олексій і йде ним до самої смерти. До твору введені були ще дві інтермедії; заховалась лише одна, що ставилась завсіди після третьої сцени першої дії; вона заховує дуже тісний звязок з третьою сценою, яка змальовує весілля Олексія, на якому виходять мужики — Українці, що пють оковите, співають і танцюють.

Змалювавши образ чистоти духової на фоні готового сюжету про життя і діяльність Олексія, автор збудував пєсу по типу шкільних драм, увівши алєгоричні фігури ангелів, символічні картини, піднявши навіть сам образ Олексія до поетичного символу політичного: боротьби царя Олексія Михайловича з Татарами Криму — боротьби духової віри, духової чистоти із ворогами християнства, що відповідало навіть інтересам боротьби України й Січи Запоріжської з ворогами віри християнської Татарами та Турками.

Защити вѣрных от злих агарянов,
И от невѣрных прочих поганов!

Так Щит від горожан, звертаючись до Богаматери, просить її.

А епільог пєси „Успенская драма“ Дм. Ростовського так промовляє:

Се уже, слышатемо, еже обѣщахом.
По сылѣ нашей любви твоей показахом:
Како Дѣва безсмертна на небѣ царствует,
И како спасеніе нам ходатайствует.

Отже „Успенская драма“ Дм. Ростовського ховає в високохудожній формі та в символічних образах ідею полегчення політичного поневолення Українського народу.

І образ Грішника в драмі — образ глибокосимволічний, якого Суд Божий „в крѣпкую темницу заключает на время“, де Совість і Надежда підбадьорують упованням на Милосердя Богоматери, яка буде „щитом та предстанет им в помощ с ангел синклитом“. І закінчується драма апотеозом Богоматері. І цим підіймає образ Богаматери до покровительниці всього Українського народу на ціле його майбутнє.

Дальшим етапом розвитку української драми є драматичні твори Симеона Полоцького. Із всіх його драм заслуговує найбільшої уваги драма „Комедія о блудном сынѣ“. Автор в драматичній формі обробив євангельську притчу про блудного сина. Складається драма з прольога, епільога, шости актів, а після кожного акту слідував хор і інтермедія.

Прольог подає зміст пєси і висловлює погляд на користь театральних представлень. Перший акт змальовує картину, де батько, дякуючи Бога за всі милости, читає науку дітям і ділить між ними своє добро. Старший син дякує батькові, а молодший до того ще й просить дозволу поїхати в чужі країни.

Бог дал волю, и птицы летают,
И звѣри в лѣсах вольно пребывают.
И ты мнѣ, отче, изволь волю дати
Разумну сущу весь мір посѣщати.

Опинившись на волі, молодший син поплив по широкому шляху веселощів, піяцтва і розгулу і стає блудним. Третій акт дуже кольоритно змальовує розпусту й піяцтво блудного сина, а під кінець слуги обкрадають і покидають його.

Далі блудний син стає свинопасом і терпить побої й наругу. Після таких митарств повертається до батька і навчений життям, в довгому монольогові навчає себе.

В основу пєси автор кладе реальний образ із сучасного йому життя прибравши для нього традиційного мандрівного літературного сюжету. І ті рефлєксії, що вкладає автор в останній монольог блудного сина, а також те, що батько прощає йому всі його провини надають творові високої моральної стійности. Ці реальні рефлєксії, крім того виховані на стремлінню того часу до світа західно-европейської культури, до знання.

Взагалі пєси Полоцького відбивають той здоровий художній етап розвитку від алєгорії до живої, реальної символіки, через те немає у нього алєгоричних образів, видуманих фігур, як немає нічого видуманого, а лише одна життєва правда як моралістична так ідейна і драматично-художня.

Рік 1705. в історії розвитку української драми є цілою епохою. Значіння його не лише в тому, що поступ драматичної творчости піднявся на найвищий ступінь свойого розвитку, але й в тому, що сюжети драми беруться не із чужого життя, але із життя українського. І ми маємо такий драматичний твір, як тра-

гедокомедія Т. Прокоповича „Владимір". Вже той факт, що автор свій твір присвячує такому великому гетьманові України, як Іван Мазепа, свідчить про те, що ідея драматурга і символіка його ідеї в постаті староруського київського князя Володимира відіграє надзвичайну ролю в історії як літературного, так і політичного життя Факт відродження України є рівносильний давньому відродженню Українського народа через його релігійне обновлення.

Боже дивній и великій,
Открывшій мнѣ толику радость и толикой
Свѣт на мя изліявій, даждь крѣпость и силу,
Даждь і многоденствіе, даждь ко всякому дѣлу
Поспѣх благополучний, бронь всегда побѣдну!
Даждь здравіе, державу, тишину безбѣдну!
.....первѣйшому вождю Іоанну!

А в другому місті:

Но нѣкѣй лев ярится и на мужа сильна
Ногти острит. Но ярость твоя есть бездѣльна,
Звѣре гордый! Поспѣшно, о вожду великій,
Поспѣшно иди! Будет свирѣпій и дикій
Хищник раздран от тебя и издшет вскорѣ.
Ти же наречешися от всѣх Самсон вторій.

Навіть і форма і архитектоніка драми відкриває нові перспективи в історії української драми. Сполучення поважного, трагічного з легким, комічним, що і приводить автора до назви пєси „трагедокомедією" творить новий рід драматичного твору, той, що у XIX. ст. прибирає назву властивої драми, яка стає найпопулярнійшим твором аж до останніх часів.

А сюжет з рідної української історії в її найбільш героїчних виявленнях заохочує і других драматургів, в наслідок чого маємо такий твір р. 1728., як „Милость Божія, Україну... свободившая" з часів Богдана Хмельницького. Образ Богдана підноситься до ідеальної постаті часів козаччини. З погляду ідеалів цього великого творця української держави автор підходить не тільки до боротьби Хмельницького особливо з Поляками, але й до тяжкого становища України за часів Петра І-го; він оцінює й сучасні йому соціяльно-суспільні відносини і радить козацькій старшині не кривдити простих козаків і селян. В деяких місцях твору автор підіймається до пророчого патосу і „грядущого ляхам погибель передвѣщают". І в цих словах чується голос сучасника:

Не видиш поляче,
Кто на тебя плаче,
Кого обиждаеш,
Кому досаждаеш?
Слову ти створших
Побѣды порождших

Тщишся погубити,
Славу испразднити.
Гдѣ ж услуга тая,
Єщи вся благая
Своя оставляли
Тебѣ воевали:
Крови не жалѣли,
Тебе заступая,
Тебе прославляя?
О, что ж ожидает,
Кая месть чекает,
Яко за благое
Воздаеши злое!

Так зростає рідня стихія в драматичній творчости, зростає біль за все зло, що свідомо несе українському народові кожен сусід його, а також зростає біль за втрату української державности, яка недавно була в таких яскраво зазначених формах. А із зростом української побутової і національно-державної тенденції в драматичних творах, ці твори зі свого величавого релігійно-містеріяльного та моралістичного пєдесталу, мало доступного для широких мас, спускаються ближче до народу, до його ідейних стремлінь. І історичні сюжети з української історії є великим кроком вперед, значним поступом в напрямі до цілковито української народньої драматичної творчости не лише з далекої історії життя побутового. Така стихія сучасности в цих драматичних творах вбирається в шати нової символіки, нової поетичної стилізації цілком національно-народньої. Такими творами, що виявляють цю сучасність, автори яких болюють за найменшого брата є драми Митрофана Довгалевського: „Комическое дѣйствіе“ (р. 1736) і „Властнотворній образ“ (р. 1737),

Перша пєса складається з прольога, чотирьох появ і епільога. Темою пєси служить поклонення волхвів Спасителеві, вбивство вифлеємських дітей і загибель Ирода. Вся вона і по розвиткові дій і по мові не є щось оригінальне і близько підходить до старих драм XVII. ст. Одно в ній цікаве, а власне те, що містеріяльний сюжет надзвичайно упрощений, алєгорична частина доведена до minimum'а.

Друга пєса Довгалєвського є великодна драма і по сюжету нагадує низку старих драм, що змальовують гріховне падіння Натури людської і її іскуплення через Божу милость. Ділиться вона на пять появ, і невеликий прольог.

Найвидатнійшою особливістю драм Довгалєвського є інтермедії — живі, оригінальні сцени в справжньо-народньому дусі. Цих інтермедій 10 — по пять на кожну пєсу. Виконувались вони між актами кожної пєси: за кожним актом слідував кант, а за ним інтермедія. Між актом пєси і відповідною до нього інтермедією є повна внутрішна гармонія не лише в образах, але

і в рефлєксіях, а навіть і в символізації. Такий паралєлізм між євангельськими образами в їх алєгоричності та реальними образами сучасного авторові життя є нове і найвидатнійше художнє явище в творах Довгалєвського.

В першій появі „Комическаго дѣйствія“ виходить три східних царі, що свідомі „в ученіи астрономска дѣла“; в інтермедії зявляється поляц-астроном, що хвалиться знанням астрольогії. В другій появі волхви повідомляють Ирода про чудову звізду, яку вони бачили на небі, — в інтермедії селянин розповідає, що бачив у сні величезну звізду, яка билась із місяцем. В третій появі Ирод, вихвалюючись своєю могутністю, посилає вояків задля вбивства дітей; а Декрет Божій передає його Смерті і остання виносить його разом з дияволом у пекло. Відповідна до цієї появи третя інтермедія починається думками козака: був він в полоні у Татар і Турків, звільнився, але не знайде собі дома заняття, бо „ліса, поля спустошені, луги, сіна покошені, пороспускав діти“. Одно залишається йому йти „знову на Січ мати“, козацької долі шукати, лицарських подвигів, козацької слави. Зачувши „ляха“, який виїхав на ястребинну охоту, козак ховається. За паном зявилися і хлопи білоруси з поклоном до нього. Пан гнівається і наказує слугам вибити їх батогами. „Прохворостивши“ хлопів, пан починає хвалитись своєю силою: він вкінець зруйнує хлопів, вижене з України tego kiepa kozaka і вкупі із своїми союзниками завоює всю землю до самої Полтави, вони королем виберуть Лещинського, і французький король пришле йому на підмогу тисячу-другу-третю війська і тоді — niech po wszystkich stronach polska sława słynie!

В цей мент виходить із своєї засідки запорожець, бє „ляха“ батогом і проганяє його зі всіма його помішниками.

Ту саму гармонійність між драмою а її інтермедіями зустрічаємо в пєсі „Властнотворний образ“.

Так напр. в пятій появі Милость Божа виводить з пекла, з рук Диявола і Смерти першого чоловіка і всіх праотців і дає їм волю, а в пятій інтермедії „вивозит лях мужика в клѣтцѣ, і вийдет до него жид и заарендует мужиков. Потом до них вийдет козак и, визволивши мужиков, запряжет ляха и жида отидет“.

Коли в різдвяній драмі Декрет Божій віддає Ирода Смерті і цим як би захищає від смерти і мук його вірних дітей; коли у великодній пєсі Милость Божа визволяє з пекла дорогих для неї і вірних синів, — і з одного боку гнобитель Ирод та Диявол, Смерть і Пекло, а з другого — караюча Немезида в алєгоричних образах Декрета Божого і Милості Божої, — то в інтермедіях Довгалєвського виявляється анальогічна боротьба між злом і добром і остаточна побіда добра відбувається в самих реальних образах із сучасного для автора життя і поневолення українського народу „ляхом“ — паном; але недовго відбувається неволя: український козак, запорожець — символ караючої Немезиди, посланець Декрета Божого, Милости Божої творить суд і розправу над гнобителями культурно-релігійного, соціяльно-економічного

і політично державного життя українського народу. Паралєлізм попередніх українських драм із ідеального релігійно-символічного тлумачення сучасної для авторів дійсности, спускається до реальної дійсности, впірнає в тяжке щоденне життя українське і виносить звідти живі символи боротьби України з її одвічними ворогами. Можливо, що ці образи не досить приодягнені, прибрані, навіть карикатурні, але в цій простій формі, в символічних образах лицаря запорожця, полохливого пана, експльоататора жида, перетворюється справжнє життя, живі картини гноблення українського селянина; а картини є живим відгуком боротьби релігійної, національної і державної, проводирем якої було українське козацтво того часу. В цьому величезна вага і символічна краса драматичних творів Довгалєвського. Але найкраще своє виявлення поетично-символічна форма драми Довгалєвського знайшли в найбільшому творові української драматургії — у Вертепі.

Крім особливостей української драматичної традиції, що найліпше виявилась в пєсах Довгалєвського, Вертеп уявляє з себе надзвичайно оригінальне сполучення гри двох ріжнородних елєментів — 1) властиво лялькової драми чи комедії; 2) духової драми про Різдво Христове, прихід трьох царів та Ироде, в паралєль до якої розвивається інтермедійна дія із життя побутових суспільно національних та політично-державних відносин з життя українського.

Ці обидва елєменти цілком ріжнородні, зародилися окремо з ріжних джерел і цілими віками розвивалися і зростали окремо поки нарешті не зійшлися до купи. Раніше думали вчені, що лялькова драма є пізнійший витвір і уявляє з себе копію а найчастійше пародію дійсної драми з живими акторами. Але роскопки в Єгипті, які роскрили цілу низку лялькових пєс, спростували вищенаведене твердження і відсунули історію лялькового театру на яких 1000 літ назад, аж до XVIII династиї єгипецьких царів. Від Єгипту ляльковий театр переняли Греки, які в часи свого панування над Азією поширили його далі на схід. Від Греків ляльковий театр запозичили і Римляни. В часи панування ісляму лялькові розваги здобули собі незвичайну популярність у передній і середній Азії і піднялись там на високій ступінь технічного і артистичного виконання. До такої популярности спричинився той факт, що Коран забороняє театральні вистави з живими акторами, через те загальна у східних народів пристрасть до видовищ знайшла собі вихід у лялькових виставах. Звідтам ляльковий театр переходить до Арабів, а через Візантию до Турків. Отсей переднє азійський ляльковий театр, що панує тепер на просторах від Марроко до Самарканду називаєся театром Карагеца від назви його головного героя, що творить центр нашої драми; се тип блазня-шуткаря, простоватого, глупо-розумного, наївного та хитрого, наскрізь демократичного, ворога всякої пересади, всякого фарисейства в противоставленню до Гаджієвода ніби вченого ситого чемного буржуя а направду натури підлень-

кої, боязливої. егоїстичної; його дотепний Карагец завсіди вміє пошити в дурні; а поруч цих двох головних образів пересовуються в драмах та інтермедіях Карагеца найріжнороднійші фігури нищої народньої верстви — погоничі, візники, рознощики, серед яких попадаються духовні особи, судовики та писарі а иноді і вищі урядники до самого султана, жіноцтво, представники ріжних націй, що говорять ріжними діялєктами.

Зважаючи на те, що тисячі наших людей, буваючи на сході, особливо в XVI—XVII ст. чи то як купці, чи як невільники, чи як вояки, мусіли знайомитися там з виставами такого театру і набирати до нього смаку. Цей театр Карагеца з Турції перейшов у Болгарію а звідтам до Румунії, де, переодягнений у національний стрій, держаться серед народу і досі, зустрічаючись з пережитками Вертепа, Иродів та бетлєйків, занесених там з України.

Цей ляльковий театр знаходить цілковитий відгомін у московській „Петрушці", яку бачив німецький подорожник Олеардій у Москві р. 1636—1639. Відгук карагецових вистав безперечно відбивається і в нашому Вертепі.

Про цю найдавнійшу добу можна вивести одне загальне спостереження, що ляльковий театр від найдавнійших часів має чисто світський характер, малює типи та ситуації буденного життя, виключаючи всі теми релігійні. Надзвичайно твердо жиє традиція того огнища, з якого вийшов ляльковий театр, а власне з сальонів та будуарів єгипецьких та індійських цариць, з гаремів та гінекеїв турецького жіноцтва, що за мурами своїх обікацій життя майже не виділи, а відчували потребу бачити хоч у ляльковій грі образ широкого світа, на все життя для них замкненого.

Через хрестові походи з ляльковим театром Карагеца починає знайомитися середнєвічна Західна Европа (XII—XIII ст.). Починається друга доба лялькового театру, середнєвічного. Французькі жонґлєри, німецькі шпільмани є популяризаторами і цього роду мистецтва.

З XVI ст. починається нова доба в історії розвитку лялькового театру. Розвій міст, збільшення заможности і уподобань до ріжних видовищ, розширення світогляду через відновлєння традиції старинного світа (неоклясицизм), через подорожі та винайдення, через розквіт науки, техніки, — це все уможливило сотворення нового лялькового типу з ляльками автоматами, з роскішною обстановою сцени і дотепними механізмами, з богацтвом типів і ріжнородністю тем. Зріст політичної свободи по містах уможливив розвій в ляльковій драмі сатири та пародії. Цей розвій почався в Італії; колискою його є Сицилія з її нахилом до роскішного орієнтального життя і розваг. Найстарша назва ляльок була Magatelli; з XVI ст. набирають популярности образи Fantoccini та Barattini, а від XVII ст. одним із головних типів лялькової драми стає Pylcinella тип нового огнища розвою драми а власне Неаполя.

XVIII ст. творить нову імпровізовану форму комедії — Comedia dell'arte з її такими постійними типами, як Arlechino,

Pantalone, Scapino, Capitano, Dottore і инш... Отже виявився найбільший зріст лялькової комедії в Італії, яка і досі по всіх більших містах Европи належить до найулюбленійших забав широких мас та культурних кол суспільства.

З Італії відновлений ляльковий театр переходить до Іспанії і шириться по всій країні, а також з XVI ст. і у Франції, де дістає назву маріонеток від здрібнілого імени Marie, Marion (Маруся), якими тут називано жіночі ляльки. Головні герої маріонеткової драми звалися Tabary, Frans a Tr pe і Jehan des Vignes — це були жартуни найгрубійшого тону. Коло 1630 р. в маріонетковій драмі виступає нова вже знайома нам типова фігура Полішінеля як відгук Неаполітанського Пульчінелльо, але наскрізь офранцужений тип Гасконця, брехуна, хвалька та хитрого пройдисвіта.

В Англії розвиток маріонеток припадає на другу половину XVII ст, бо Чосер і Шекспір знають ще лялькові вистави старого середньовічного типу. Але побіда пуританства 1692 р. припинила театральне мистецтво з живими акторами, трупи мусіли вийти з країни і шукати заробітку по цілій Европі, тоді на сцену виступає незаборонений ляльковий театр відновлений, який зробив своє культурне діло, затримавши серед народу замилування до театрального мистецтва. Від кінця XVII ст. головне місце заняв славетний Пончинель, Понч зі французького Полішинеля, але пристосованого до англійської національної вдачи.

У Німеччині розвій лялькового театру припадає на часи трийцятилітньої війни і пізнійше. Головний тип — Гансвуршт, який у північній Німеччині зветься також Пікельгеринґ, у Берліні — Касперле, у Відні — Вурштель.

Бачимо, що на цю добу історії розвитку лялькового театру, власне золоту добу всесвітньої лялькової драми припадає і українська лялькова драма — Вертеп. Отже Україна і тут не відстає від Европи.

Але як стався той факт, що в українському Вертепі так тісно обєдналися від давна ріжні течії театрального мистецтва: поважна релігійна різдвяна драма і інтермедії з українського буденного життя в претенціозному ляльковому виконанню? Перша доба такого обєднання роспочинається з жолобка (jaseika), що виставлявся в Римі в церкві Sancta Maria Maggiore за часів папи Ліберія. Була спеціяльна каплиця з яслами, куди в день Різдва клали ляльку Ісуса Христа, Марії та Іосифа.

Протягом середніх віків цей звичай розширився по Франції, де ясла звалися la creche, в Німеччині — Krippe. Навколо ясел ставало духовенство і співало латинські пісні, де Ісуса часто називано лялькою: „o Iesule, puple parvule". Після наказу короля Карла І. (коло 990 р.) в церковному співові приймати участь всім, що знаходяться в церкві, той спів зближається до розуміння простого люду, і повстають пісні на народних мовах (французькій, німецькій). Рівночасно оживляється різдвяний обряд. Замісць лялько Іосифа й Марії виступають переодягнені священники, замісць пісень — короткий діяльоґ. Жолобок замінився на колиску,

в якій лежить дитина. Марія й Іосиф колишуть. Коли вони співали, співав увесь нарід у церкві, коли колисали, народ брався за руки і, танцюючи, обходив довкола святої колиски, співаючи колискову пісню.

Але скоро і цего було не досить. Народ хотів і сам колисати колиску і божу дитину. Кожний у церкві бажав хоч приторкнутися до колиски, хоч раз погойдати її. Цей звичай розповсюдився в XIV—XV ст. у Німеччині і Польщі. Далі нарід захотів і сам грати ролю в різдвяній драмі; до церкви сходилися поперебирані за жінок, царів, пастухів з козами, вівцями та иншою худобою; діти скакали навколо колиски і плескали в долоні. А по богослуженню всі, що були в церкві розсажувалися навколо церкви, їли, пили і забавлялися, Це спричинилося до того, що звичай з церкви почав витискатися; і з того часу жолобок з дитиною робиться приватною власністю, переноситься до приватних домів, стає рухомим, переносним „Вефлиємом". Скринька коло метра в квадраті, пів метра в глибину; в середині — сільська шопа і сільський краєвид з деревами, лукою, худобою і пастухами. Далі ясла з дитиною, поруч них — осел, віл, Марія і Іосиф, у горі на шопі і в повітрі — ангели. Школярі чи ремісники, що строїли „Вефлиєм" обносять його з піснями (колядками), жартами і танцями від дому до дому, жадаючи невеликої платні — „коляди".

Такий „Вефлеєм" в руках колядників у нас на Україні надзвичайно популярний. Його знає на Україні майже кожне село. Поруч з селянськими колядниками до заможніх дідичів давньої України заходили київські бурсаки або учні церковно-приходських дячківських шкіл з колядою і Вертепом, який обєднував вже в собі на фоні українських колядок три традиційних стихії: 1) народній „Вефлиєм", 2) ляльковий Карагец, що прийшов на Україну або безпосередньо з Турції, як це вже говорилось раніше, або через Румунію і 3) ці дві стихії обєднувалися з традиційною третьою стихією української різдвяної шкільної драми типа Довгалєвського але з грою рухомих ляльок. Коли в драмах Довгалєвського інтермедії виконувались кожна після відповідного акта самої пєси, то в рукописові уміщені після кантів в кінці кожної драми одна за другою безпосередно. Лише таким фактом механічного роспологу інтермедій за пєсами Довгалєвського можна зясувати те, через що інтермедійні сцени Вертепа виконуються після поважної різдвяної частини Вертепа подряд одна за другою.

Вертеп можна вважати за апотеозу української ідеї та ідеалізації українського козацтва:

Та не буде лучше
Та не буде краще
Як у нас та на Україні!
Що не має жида,
Що не має ляха
Не буде ізміни.

Українське Різдво — свято загальної радости, бо незабавом весна, літо, незабавом повний тік і клуня хліба, обора товару, кошара овець. Коли приходять колядники, то виключно для того аби „дім звеселити", накликати врожай, багацтво, а молодим — дівчині і парубкові — весілля. Така загальна радість відчувається на протязі всього Вертепу. Навіть Ирод, Смерть з косою, чорт першої частини пєси ті грізні мучителі рода людського, у вертепній пєсі втрачають своє дійсне обличчя, швидше викликають веселий настрій, а ніж жах символіки містерій або старих українських різдвяних моралів. Це як би образи української пародії, повні стихійного українського гумору, що сповиває жахливі картини страшної євангельської боротьби темних сил за світле, радісне майбутнє, що несе з собою младенець Христос. А на горі святе Семейство, окутане в хмари, в сяєво світла звізди, яке просвітлює навіть темну душу худоби, що спокійно стоїть коло Немовляти. Отже радість в тихім нерухомім сіянню спокійного святого Семейства, повна гумористичної пародії на страх, що вже не лякає господарів в картинах помсти і боротьби та смерти Ирода, нарешті веселі життєві картини другої світської частини Вертепу. Перед нами проходять народи: циган з семейством, гусар-венгерець, білорус, лях-хвалько і полька; всі танцюють. Лях, почувши, що йде Запорожець, втікає як тільки може, запорожець в свому монольогові не має нічого иншого на думці, як лише боротьбу з ляхами. Отже нема страху перед Иродом окаянним, перед смертю та перед пеклом, є лише віра в майбутній добробут українського села, та глибока віра, що не буде нігде ліпше як на Україні, бо вже не буде ні ляха, ні жида, ні инших ворогів народнього соціяльно-державного добробуту та віри. Носителем цього добробуту такої віри стає запорожець, той символ, та підвалина, на якій добробут українського народу лише й може розвиватися, бо Січ Запоріжська, Запорожці, це борці з ворогами — Турками, ляхами, москалями за свою волю державну, за свою державу. Монольог Запорожця у Вертепі і дихає цією ідеєю, а фізична непоборима сила його, завдяки якій він нічого не боїться — навіть самого чорта — це незломна сила української державної ідеї, що живе у кращих синів українського народу. В цьому останньому етапові розвитку української драми, який ховає в собі найкращі вияви української драматургії до апотеозу підіймається державна українська ідея в її символічній персоніфікації, а в такому змальованню образів, типів, цілих картин та ситуації ховаються вже зародки нової комедії, комедії XIX ст., як в містеріяльній трагедії та мираклях ховається нова українська трагедія, а в трагедо-комедії Т. Прокоповича українська нова драма в тісному змислі цього слова.

159721

II.

Той сам характер комедії чи комічної оперети, чи опери, яку можна вбачати у багатьох українських інтермедіях XVII — XVIII ст. і у Вертепі, виявився і в творах XIX ст. Правда, розвинувся він у перше у форму закінченої, самостійної комічної оперетки, опери під впливом вже инших західно-европейських зразків, власне французької а потім російської оперетки XVIII ст.; а другого боку, традиція українських комічних інтермедій у звязку із впливами також неоклясичної французької та російської комедій, розвинулася в українську комедію. Коли в комічній оперетці і опері переважають на фоні діяльога пісня, діяльог речитативний і діяльог у пісенній формі та балєт, то в комедії переважає діяльог чистий, без співу. Нарешті стара українська інтермедія, заховавши свої інтермедійні риси відігравати на сцені лише додаткову ролю до головного драматичного твору, жиє і в XIX ст., але ставиться вже не між актами певної пєси, до якої вона привязується і заховує навіть і внутрішний звязок, а 1) переноситься на кінець пєси, 2) цілком відривається від того чи иншого драматичного твору і втрачає навіть далекий з ним звязок, 3) набирає цілком самостійного художнього значіння, 3) через що міняє свою назву „інтермедія", „інтерлюдія" на „водевіль", „жарт" і инше.

Оперетковий та оперний український театр на початку XIX ст. виявився в таких творах, як „українська опера" в двох діях „Наталка-Полтавка" (1819 р.) Ів. Котляревського, „українська опера в трьох діях" „Сватання на Гончарівці" (1836 р.) Гр. Квітки-Основяненка, оперета в трьох діях „Чорноморський побит" (1836 р.) Я. Кухаренка, „опера в трьох діях Купала на Івана" (1840 р.) С. Писаревського, „опера в 3 діях Запорожець за Дунаєм" (надр. 1863 р.) С. Артемовського.

Серед творів цього театрального репертуару безперечно заслуговує найбільшої уваги „Наталка Полтавка" Ів. Котляревського. Перш за все цей твір є першим в історії українського театру XIX ст. Відноситься він до 1819 р. За кілька років перед тим (1812 р.) російський письменник кн. Шаховський написав оперуводевіль „Козак Стихотворец", яка задовольняла тоді модні потреби московського громадянства осміювати Українців і такі об рази, як „Прудіус" і „Грицько" цілком задовольняли шовіністичне стремління московської публики. В цій пародії не було нічого реального, бо автор зовсім не був на Україні; також і українсько-московський жаргон пєси свідчить про те, що автор не знав і української мови. Примітивні стремління автора страшенно обурили Українців і в харківському журналі „Украинскій Вѣстник" за 1817 р. була вмішена гостра рецензія на пасквіль Шаховського на цілу українську націю.

Отже з одного боку сама пєса кн. Шаховського своїми негативними сторонами, а з другого — позитивні думки автора статті лягли в основу ідей та поетичних рефлєксій Котляревського що до створення своєї опери „Наталка-Полтавка", в якій такі

образи, як Наталка і Петро є поетичними іллюстряціями краси духової як української жінки, так і чоловіка. Опера Котляревського не втратила свого художнього та ідейного значіння до сьогодняшнього дня; навпаки, як старе вино, чим довше стоїть, тим вища його стійність, так і твір Котляревського з кожним роком набирає свого ширшого національного, та глибшого символічного значіння, в якому образ Наталки символізує не лише полтавську національно-духову красу, але красу й стійність України взагалі.

Таке-ж життя і таку стійність художньо-драматичну та національну виявляє і опера Квітки-Основяненка „Сватання на Гончарівці"; правда, вона пішла вже слідами опери Котляревського своїм сюжетом, мотивами і навіть окремими персонажами, але заховала свою індивідуальність художніми образами, картинами та живим гумором, що проходить через пєсу.

До того-ж року відноситься і оперета в трьох діях „Чорноморський побит на Кубані між 1794 і 1796 роками". В основі пєси лежить той же сюжет (сватання за старого, нелюбого дівчині, що любить иншого; кінець щасливий для молодої), що і в пєсах Котляревського та Квітки. Лише персонажі де в чому відмінні і сам сюжет взятий із побуту Запорожців на прикубанських степах. Цю оперетку Кухаренка більш приступною розробив і ліпше приладив до сцени 1875 р. М. Старицький під назвою „Чорноморці".

За цими творами слідує ціла низка українських опер та опереток. З них найбільш популярні такі, як М. Старицького „Різдвяна ніч" (перерібка оповідання М. Гоголя „Ноч под Рождество"), опера „Тарас Бульба" (по повісті тоїж назви М. Гоголя), оперетта „Утоплена", „Сорочинський ярмарок", „На Івана Купала" (теж перерібки з творів М. Гоголя), Левицького Нечуя „Маруся Богуславка", Кропивницького „Пошились у дурні", Бораковського „Різдвяний вечір" і т. и.

В першій половині XIX ст. українська комедія не мала такої популярности, якої набрала українська опера та оперетта. Це можна пояснити по перше тим, що опера та оперетта так заполонили собою українську сцену того часу, що цілком природнє, для комедії вже було місця не багато. Крім того комедія по своїй драматичній природі є сатира на сучасне авторові політичне, соціяльне та побутове життя, але у веселому гумористичному тоні. Політичне та соціяльне життя українське остільки було тяжке, що мало оставалося для сміху, а більше хиба було з чого плакати. Коли-ж життя того часу розкривало смішні сторони, то вони знов таки підхоплювалися через цензурні умови комічною оперою та оперетою, а також водевілями, жартами і там знаходили своє художньо-символічне виявлення. Правда в першій полов. XIX ст. українська драматична література не мала і такого драматичного таланта, що широко і талановито міг би розкрити перспективи для майбутньої української комедії; а такі комедії Квітки-Основяненка як „Шельменко-Писарь" та „Шельменко-Деньщик", що обєднуються одним

головним героєм Українцем Шельменком лише в ріжних фазах його діяльности і як би закреслювали цілу драматичну трильогію (третя комедія мала-б бути „Шельменко-Управитель", як це видно із кінця другої комедії), не могли бути зразком для розвитку української комедії, бо українського в них лише те, що один і то негативний герой Шельменко говорить українською мовою, а всі інші дійові особи обох комедій ведуть розмову на мові російській. Українська комедія пишним цвітом розвивається лише в другій половині XIX ст., коли на поле української драматичної творчости прийшли такі драматурги, як М. Старицький, П. Мирний, Тобілевич Ів., Гр. Цеглинський, Б. Грінченко.

Далеко ліпше розвивалися коротенькі комічні драматичні пєси — „водевілі" і „жарти". Можна пояснити це тим, що 1) жарт, водевіль для свого дальшого розвитку мав дуже поважну драматичну традицію ще з XVII—XVIII ст., а 2) через те, що основи до створення драматичної форми цього українського жанру знов же, як і опери, поклав Іван Котляревський, написавши „український водевіль в одній дії Москаль Чарівник".

До повстання цего драматичного твору спричинилися 1) ті-ж самі моменти, які викликали і оперу Наталку Полтавку а власне пєса Шаховського „Козак Стихотворец" і рецензія на ню з „Украинскаго Вѣстника", 2) українська традиція інтермедій з XVII—XVIII ст. і 3) популярність „водевіля" у французькій драматичній літературі (Le soldat Magicien), і він знайшов своє поширення як у Польщі так і в Росії. В пєсі Котляревського виводиться образ ловеласа Финтика, образ простаковатого козака Михайла, хитрого Москаля і нарешті образ української жінки Тетяни, що своєю високою моральністю проучує Финтика, розкривши всі його вчинки.

„Москаль Чарівник" Котляревського причинився до повстання одноактового твору Гоголя-батька „Простак", де виводяться майже ті самі персонажі, лише в иншій символізації, коли у Котляревського вся увага падає на Москаля і Тетяну, то в пєсі Гоголя В. — на „Простака" мужа, якого обманює жінка.

Найвидатнійшим твором цього типу драматичних пєс, який ще й досі не втратив своєї свіжости, свого значіння, це драматичний етюд Кропивницького „По ревізії". Автор зумів в тісних рамках одноактової пєси змалювати надзвичайно реальну картину тодішних волосних судів, та піяцтво й моральний занепад волостних адміністраторів — старшини і волостного писаря. На цьому тлі виступає образ старої баби, гострої цокотухи, повної життєвих сил і мягкосердої, що в одну хвилю може сваритися і миритися, щиро виявляючи неглибокі життєві переживання через безпорадну долю народню під пануванням таких „начальників" і таких порядків. У веселих тонах, надзвичайно живими кольорами поет у символічному зображенню змальовує хоч на перший погляд і веселу дійсність, але сумну в своїх причинах і наслідках.

Ці „жарти", одноактові водевілі, драматизовані сатири і навіть пародії на бідне українське життя під пануванням політично-

адміністраційним, під гнітом панщини, а то й економічного занепаду після скасування її, живуть на сцені і творять до сього дняшнього дня найліпшими нашими драматургами, як Старицький, Л. Яновська, С. Васильченко, С. Черкасенко і багато ин.

В історії українського театру взагалі найповажнійше місце в XIX ст. займає українська драма в тісному розумінню і українська трагедія. Її славну історію та розвиток можна виводити від трагедо-комедії Т. Прокоповича „Владимір". Коли українська драма як така черпає теми й сюжети із життя побутового і лише часом і то в пізнійші часи із історичного, то українська трагедія розробляє сюжети переважно із історично-національного життя українського народу.

Основи української побутової драми XIX ст. спочивають на пєсі Квітки-Основяненка „Щира любов". Ідея кохання і звязана з нею жертва на користь, любимої людини може одна із найповажнійших тем, що взбуджували творчу уяву Квітки може на протязі всього його життя. І образ української жінки, яка жертвує собою за-для щастя любимої особи є один із кращих символів глибоких моралістичних рефлєксій поета. Одною із таких високоморальних постатей є Галочка — головний образ, головна героїня пєси Квітки-Основяненка „Щира любов". Від цієї пєси йде низка драм, в яких моменти кохання стають найголовнійшими за всіх инших моментів реальної дійсности. Такими пєсами є „Дай серцю волю, заведе в неволю" Кропивницького і „Не судилось" М. Старицького. Але поруч із такими пєсами розвиваються й инші, де головна тема кохання попередніх пєс як би відходить на друге місце і служить лише ліричним, настроєвим аксесуаром, а на перше місце висуваються инші мотиви, инші рефлєксії соціяльного, економічного характера. Найбільш яскравим прикладом такої пєси є драма Кропивницького „Глитай або павук". В тій пєсі на сцену виступають вже рефлєксії, ідеї иншої натури, чисто соціяльного характера. Драматург до трагічного в житті ставився не тільки з погляду ідеально-романтичних бажань та настроїв чисто особистого характера, що найсильнійше виявлялося у коханні, але і з погляду тих соціяльних потреб та суперечностей, що творили основу життя як такого; і автор у своїй драмі змальовує соціяльно-економічні причини тяжкого і навіть трагічного життя селянського. Сама назва пєси „Глитай або павук" кидає світло на ідейний бік пєси; символом цих ідей є Бичок, що затаїв гроші одного полковника, в якого служив і, зробившись заможним, став обдирати мир хрещений; усе село стогнало в його кормизі. Люде говорили, що гірш зробилося як за часів кріпацтва. „Павук, одно слово, павук! Скрізь навкруги розкидає він павутиння і яка-б мушка, чи комашка непоткнулась, зараз і заплутається".

Поруч із цими драмами чисто побутового характера була і є найпопулярнійшою до сьогодняшного дня, на українській сцені, це драма і трагедія на теми національно-історичні.

Першим, хто писав драми і трагедії на історичні теми, XIX в. був Микола Костомарів. Першим його драматичним твором є „дра-

матичні сцени Сава Чалий. В основу своєї пєси Костомарів поклав не історичні факти про Саву Чалого, а народню історичну пісню; через те автор ідеалізував свого героя, зробивши його борцем за віру та інтереси українського народу. В дійсности так і було, що С. Чалий боровся з поляками і боронив козацьку волю й правду, але це було до того часу, коли С. Чалий не дістався в руки Потоцького, який запропонував йому або смерть, або боротьбу з гайдамаками і з Запорожцями. Чалий вибрав останнє і зрадив свою попередню ідею.

Ідея драматичної боротьби українського народу з поляками не покидала Костомарова і він виявив її в такому творові як трагедія „Переяславська Ніч" і в драматичному образкові „Українські сцени з 1649 р." Обидві пєси відносяться до часів боротьби Хмельницького з поляками за свою українську державність.

Отже перші спроби драматичної творчости початку XIX ст. виявилися у високо патріотичній формі боротьби зі своїми ворогами за українську самостійну державність до кінця.

„Драмована Трильогія" Куліша продовжує традицію української драматичної творчости. Із трьох драм: „Байда, князь Вишневецький", „Царь Наливай" і „Петро Сагайдачний" найбільшої уваги заслуговує драма „Байда, князь Вишневецький". В основу її Куліш поклав народню пісню про „Байду" і думу про Ганджу Андибера. Образ Байди символізує ідеї поета, що „річ посполита козако-українсько-запорожська на те стоїть, щоб люде в світі не забули правди". І вся боротьба Байди в драмі є як би боротьба за ідею такої ідеальної козако-українсько-запорожської Річи посполитої". Протилежний образ до Байди є Ганджа Андибер, що символізує собою дику силу, що з давних давен бідну Русь давила, символ темної анархії, взагалі руйнуючого на протязі всієї історії українського державного будівництва.

Коли Куліш і Костомарів писали свої історичні твори на історичні теми з XVI—XVII ст. може з найбільш героїчної доби української історії, то Корнило Устиянович в своїх двох трагедіях „Олег Святославич Овруцький" і „Ярополк І Святославич, великий князь Київський" з недокінченої драмованої тетральогії, бо мав ще написати трагедії: „Володимир І." і „Святополк Окаянний", воскрешає найдавніші часи української історії. Але симпатії українських драматургів знов навертаються до пізнійших часів української боротьби за свою державність, і ми маємо такі твори, як „Павло Полуботок, наказний гетьман України" Осипа Барвінського, трагедія „Сава Чалий" Ів. Тобілевича і трагедія „Гетьман Дорошенко" Л. Старицької-Черняхівської.

Поруч із драматичними творами, що змальовували героїв і події з історії Української Держави в стислому розумінню цього слова, були і такі твори, що ідеалізували вслід за народньою поетичною ідеалізацією і традицією любимих образів і героїв нижчих верств українського народу, його опришків. Першим твором драматичним, головним героєм якого був улюблений образ народніх мас, є „Гаркуша" Стороженка, героєм якого є Се-

мен Гаркуша, розбійник і погроза для панів та заможніх кол і друг та улюбленець народніх мас.

Трагедія Федьковича „Довбуш" продовжує традицію Стороженка і змальовує образ гуцульського героя „Короля Гуцулів" Олексу Довбуша; цей же образ ліг в основу драми М. Старицького „Юрко Довбуш", в якій змалював письменник повстання Гуцулів за землю під проводом Довбуша. Про цьогож таки народнього героя написав драму Гнат Хоткевич: „Довбуш, драматичні картини в 5 діях і 6 відслонах".

Надзвичайно популярні драми і на инші українські історично-героїчні теми з турецької неволі: „Невольник" Кропивницького, „Маруся Богуславка" Левицького-Нечуя, „Ясні Зорі" Б. Грінченка, а також і на инші теми; „Бондарівна", „Лиха іскра поле спалить і сама щезне" Ів. Тобилевича, „Серед бурі" Б. Грінченка і багато инших.

Не дивлячись на те, що ріжні теми й сюжети клались в основу історичних драм і писали їх драматурги з найріжнороднійшим світоглядом, обєднує їх одна глибока патріотична ідея, якої численні і ріжні герої були символами, а власне ідея боротися зі своїми найбільшими ворогами — Москалями, Поляками і Турками — до останнього, щоб боронити свій нарід від неволі турецької, московської і лядської і свою власну незалежну ні від кого велику, соборну Українську Державу.

Велика Україна була тією Прекрасною Дамою, лицарями якої були всі драматурги історично-героїчних драм.

Тут ми підійшли до драматичної творчости Івана Тобілевича і Бориса Грінченка. Ці два драматурги творять нову сторінку в історії української драми. Коли попередні драматурги в своїх творах змальовували більше зовнішні ефекти трагічного з низкою грубих ефектовних аксесуарів, шабльонових картин зі співами й танцями, що в більшости мало вязалося із характером і настроями самої дії, а стиль їх, образи, драматичні картини, подій так повторювалися, що переходили в шабльон, то в пєсах Ів. Тобілевича на перше місце виступають образи, картини не з ідеалізованого більше романтичного життя, а з життя реально побутового; драматург оперує новими драматичними картинами, образами; символіка його індивідуалізується відповідно до в н у т р і ш н и х переживань героя, та глибини його світогляду. Такі драми його, як „Бурлака", „Розумний і дурень", „Підпанки", „Хазяїн", „Сто тисяч", „Суєта", „Понад Дніпром", „Безталанна" і инші розкривають перед нами вже більше внутрішні сторони людської душі, а не тільки зовнішні виявлення їх характера.

Ще більш поглиблює драматичну тенденцію Тобилевича у своїх драмах Б. Грінченко. „Степовий гість", Серед бурі", „На громадській роботі", а особливо драма „На новий шлях", яка в сценічні зображення вводить навіть настроєві моменти, що будують в душі глядача ніжні-псіхольогічні переживання, наближає нас до нової драми, родоначальником якої можна назвати В. Винниченка.

„Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною" — каже героїня одної з ліпших пєс Винниченка, пєси „Брехня". „Коли ми в початку листа пишемо „вельмишановний" або при зустрічи кажемо „я мав честь з вами познайомитись", то знов таки свідомо чи напівсвідомо брешемо, бо здебільшого і не шануємо і ніякої особливої чести від нової знайомости не маємо; се вже збитий трафарет, стерта марка фальшивих відносин, до яких звикла наша брехлива вдача. Ми зріднилось з брехнею, змаловажили її значіння і дивимось на неї, як на річ дрібну, звичайну. І так ведеться з давніх, сивих часів... У всіх наших відносинах — політичних, економічних, громадських і особистих, в науці, мистецтві, літературі, — всюди брехня являється діяльним ферментом, що розкладає инші здорові елєменти, викликає рух, творить ілюзії" (Вороний).

Сю проблєму моралі і трактують пєси Винниченка „Брехня" і инш. Від Винниченка на українську сцену виступає драма „живих символів", де вся увага автора купчиться переважно на психольогічній концепції, без інтриг, без зовнішних обставин, без побутових ознак, бо вони займають цілком другорядне місце. До цього драматичного напрямку відноситься ціла плєяда славних драматургів, як Черкасенко, Олесь, Васильченко і инші.

Трохи иншу варіяцію драматичної творчости виявляє в своїх драмах Леся Українка. Такі твори її, як „Лісова пісня", „Одержима", „Камінний Господар", „Оргія", „Рудія і Присцілла", „Вавилонський полон" і ин. своєю надзвичайно ніжною драматизацією сюжета, глибоким розвитком драматичної боротьби та психольогічних переживань посовують далі розвиток драматичного мистецтва. Що до ідей та поетичних рефлєксій, то Л. Українка все духове життя українське вбрала в символічні пелюстки неукраїнських образів Ізольди, Білорукої, Римлян першої епохи християнства, Греків, Жидів і ин. В своїх творах Л. Українка є незломним адептом ідеї „великого визволення", ідеї раптового зриву, бо лише вони збуджують у нас віру в чудо, запал боротьби, порив до героїчних вчинків і жертв:

Страшне повстане скрізь землі рушення,
І з громом упадуть міцні будови...
Великий буде жах, *велике й визволення!*

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖ. БІБЛІОТЕКА ім. В. Г. Короленка

Держ. Бид
України

Перевірено 1948 р.